



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

I. Aesthetische und geschichtliche Vorbereitung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84815](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84815)



I.

AESTHETISCHE UND GESCHICHTLICHE
VORBEREITUNG

I. MALERISCHE GESICHTSPUNKTE IN DER
BAUKUNST

Architektur ist ihrem innersten Wesen nach Raumbildung. Solange sie unmittelbar dem dunklen Drange des schöpferischen Triebes folgt, bewegt sie sich im Sinne des Raumwillens; sie vollzieht sich in der Richtung unseres Vorwärtsgehens, Vorwärtshantierens und Vorwärtsehens, also in der dritten Dimension. Die Raumentfaltung vom menschlichen Subjekt aus bildet ihre natürlichste Aufgabe, und das Hinausschieben der Gränze vom Anfang bis ans Ende bleibt die Hauptsache für die Gewinnung des Spielraums, der die eigene Person umschliessen soll, während die seitlichen Verbindungen dazwischen links und rechts sich im Entlanggehen wie von selber ergeben. So entsteht, ob in dürftigen Zeichen der Phantasie, ob in vollständiger Durchführung für die Wirklichkeit, das Raumgebilde, das wir in treffender Bezeichnung des

Notwendigen „unsre vier Wände“ nennen. Damit kennzeichnet die Sprache den gewollten Raumschnitt als begrenzt nach vorn wie hinten, nach rechts und links. Der Grund und Boden unter unsern Füßen versteht sich von selbst, nämlich als Voraussetzung unsres menschlichen Raumgefühls, wie es sich in aufrecht stehenden und gehenden Wesen wol ausbilden muss. Der Decke dagegen vermag unser aesthetisches Bedürfnis lange zu entraten, wie in allen Raumgebilden unter freiem Himmel; das praktische Bedürfnis, das den oberen Schutz ebenso früh erheischt, darf über diese Tatsache nicht täuschen. Noch unbefangener redet im selben Sinn die andre Bezeichnung des Volksmundes: „unsre vier Pfäle“. Man darf in der Wahl dieses Ausdrucks nicht etwa, wie es heute nahe liegt, einen Hinweis auf die konstruktive Unentbehrlichkeit der Träger erblicken, sondern vielmehr den auf die sinnliche Unentbehrlichkeit des sichtbaren, tastbaren, haltbaren Zeichens. Vier aufrechte Grade stehen da wie Abgeordnete unsres Willens. Wenn unsre Augen sie erblicken, unsre Hände sie greifen, unsre Füße sich daran stossen, so gelten sie, — in ihrem besondern Auftrag, — für unersgleichen. Aber nicht das einmal ist in voller Körperlichkeit vonnöten; vier Stangen, ja vier feste Punkte schon genügen, um zu williger Ergänzung des ganzen Innenraums dazwischen herauszufordern.

Das Raumvolumen also, das den Menschen als Spielraum umgiebt, ist das zunächst Gewollte, nicht die Aufrichtung körperlicher Dinge, die wir zu dessen

Versinnlichung brauchen. Alle statischen und mechanischen Vorkehrungen, wie alle materielle Durchführung des Wandschlusses sind nur Mittel zum Zweck, zur Verwirklichung der dunkel geahnten oder klar vorschwebenden Idee des architektonischen Schaffens. Dass sich die Entwicklung freilich vom ahnungsvollen Triebe zu absichtsvollem Plane nur an der Hand dieser greifbaren Mittel und technischen Erfahrungen hindurchringt, dass auch das werdende Raumgebilde erst im Vollzug der Verwirklichung sich auswächst und auf diesem Wege gar manche Verwandlung erleben mag, ist fast allzu selbstverständlich, um noch wiederholt zu werden. Nur muss man nicht meinen, damit irgend ein Vorrecht des Handwerklichen vor dem Künstlerischen begründen zu können, oder als psychologischen Grundsatz hinstellen zu dürfen, unser aesthetisches Wollen könne keinen andern Ursprung haben als aus dem praktischen Vermögen.

Hier besonders kommt es nur darauf an, für die Architektur als Kunst an dem Prinzipie festzuhalten, dass die Raumgestaltung allem Eingehen auf Körperbildung voran liegt. Der Raumwille ist die lebendige Seele der architektonischen Schöpfung. Schon im Wurm, der sich seinen Weg in das Häuschen des Apfels bahnt, liegen die Anfänge dieser Betätigung, die der Höhlenbau des Bibers wie des Troglodyten auf höherer Stufe zeigt, aber die Honigwabe der Biene nicht minder, hier Additions-, dort Subtraktionsverfahren. Und wie der Augur im Templum, den der Wink seines Lituus abgegränzt

hat, steht das geistig entwickelte Subjekt in seinem Raumgebilde, das jeder materiellen Existenz entbehrt. Das andre noch so gleichartig organisierte Wesen, das von aussen kommt, sieht vielleicht garnichts. Wahrzeichen oder Mahnrufe müssen erst warnen. Sowie aber die vier Pfäle oder gar die vier Wände dastehen, vermag das fremde Subjekt den Raum-ausschnitt als Ganzes im allgemeinen Raum anzuerkennen. Nun erst betrachtet auch das schaffende Subjekt, wenn es hinaustritt, das eigne Raumgebilde als Gegenstand der weiten Aussenwelt umher, erfasst es als Raumkörper, der immer selbständiger nach seinen Aussenseiten nur sich geltend macht, wie er dem Unbefangenen, der den Innenraum noch nicht kennt, nur als Körper vor die Sinne tritt. Und dieses Absehen auf die körperliche Aussenseite kann wol die Raumbildung des Innern so stark überwuchern, dass man der letztern, obgleich sie den Kern des Ganzen giebt, wie bei der Pyramide fast vergisst.

Damit beginnt die Auffassung des Gebäudes vom plastischen Gesichtspunkt nach Analogie des menschlichen Körpergefühles ihr Spiel. Uebereinstimmung mit Gehaben und Gewächs der Lebewesen führt zur Anerkennung all der Vergleiche, die wir unter dem Namen *Organisation* zusammenfassen. Uebereinstimmung mit den Körpergebilden der unorganischen Natur dagegen zur Anerkennung all der Unterschiede von uns, die wir zum Ausdruck ihrer starren Gesetzlichkeit wol am besten als *Krystallisation* bezeichnen. Beide Vergleichsreihen

durchverfolgt führen zur Erkenntnis, dass die architektonische Schöpfung nicht ganz in ihnen aufgeht. Beides, Organisation wie Krystallisation, sind Metaphern; es bleibt ein Rest: das menschliche Raumgebilde ist weder ein Lebewesen, wie die Geschöpfe der organischen Natur, noch ein Produkt der unorganischen Natur, gleich dem Felsgrat, der Metallader, dem Schneestern, die wir tot nennen nach Menschenmafs. Es ist vielmehr ein Neues aus Beidem, eine Schöpfung des Menschen selber, eine Auseinandersetzung seines innern und äussern Wesens mit der Welt, in die er gestellt ward. Und deshalb ist es mehr als Krystall oder Gewächs, eine Welt für sich, ein Kosmos aus beiderlei Bestandteilen.

Es giebt denn auch in der Tat noch einen dritten Standpunkt für die Auffassung des architektonischen Kunstwerks, der sich sofort geltend macht, sobald wir mehrere solcher Gebilde mit einander zu vergleichen haben. Sowie der Raumkörper nicht allein auftritt, sondern eine Mehrzahl, sei es, dass an einem und demselben Gebäude die Bestandteile selbständiger hervorspringen, sich als besondere Körperbildungen verkünden, sei es, dass mehrere Einzelbauten neben einander im selben Raume dastehen, so beginnt auch das Vergleichen dieser Grade von Selbständigkeit und das Zusammenfassen der Mehrzahl unter die Raumeinheit, die sie alle umspannt. Wir betrachten sie nicht mehr mit dem plastischen Interesse nur, das uns über ihre Körperlichkeit aufklärt, noch mit dem architektonischen Sinn, der nach dem Raume fragt, den sie zwischen sich eröffnen,

begrenzen, einschliessen; wir bewegen uns mit ihnen nicht nur in die Höhe, wie im Verfolg ihres Gewächses, oder in die Tiefe, wie im Verfolg der Erstreckung vor uns hin, sondern auch nach der Breite; wir betrachten die Ausdehnung des Raumganzen, das sie beherbergt, nach beiden Seiten von der Mitte, betrachten das Nebeneinander der Körper in diesem Raum und fassen sie als lauter Bestandteile, als untergeordnete Grössen zu einer Einheit zusammen, deren Gränzen über die Weite unsres Sehfeldes hinausreichen mögen. Und ganz ähnlich verfährt der ausgebildete Raumsinn, wenn nicht mehrere Körper, sondern mehrere Innenräume sich vor uns auftun und zu einem Raumganzen umfassenderer Art in Beziehung setzen.

Wir gewinnen diese höhere Einheit nur durch Verzicht auf einen Teil der mannichfaltigen Bewährung, die unsre Sinne sonst einander ergänzend uns zuzuführen pflegen, und zwar durch Verzicht auf die Kontrolle der Ortsbewegungen und Tastbewegungen unseres eigenen Leibes, indem wir uns auf einen festen Standpunkt und auf ruhige Haltung beschränken. Erst in einer Region, wo die Macht der untern Sinne, die in Architektur und Plastik immer eine grosse Rolle spielen, zu versagen beginnt und allmählich zurücktritt, also jenseits der Tastregion und Ortsbewegung, kann sich für unser Auge die Möglichkeit ergeben, über Raumgefühl und Körpergefühl hinausgehend, einen neuen Zusammenhang zu fassen. In einem Abstand, wo die Sorge für Haltung und Bewegung unsres aufrechten Körpers nicht mehr be-

helligt wird, wo die Aufforderung, uns in Berührung mit den Gränzpunkten des eigenen Leibes, und seien es die äussersten Fingerspitzen, über die Beschaffenheit der Nachbarschaft zu orientieren, wieder zum Schweigen kommt — erst in solcher, der unmittelbaren Gefahr nicht ausgesetzter Entfernung ergibt sich Neigung und Gelegenheit, Körper und Räume anders als nach ihren besonderen Gesetzen zu beurteilen, uns nicht allein um ihre konstitutiven Merkmale zu kümmern, sondern den Augenschein für sich allein auf uns wirken zu lassen. In diesem Abstand geht unser bequemes Sehfeld, in gewisser Höhe über dem Boden, auf dem wir stehen, und bis zu gewisser Erhebung nur über unsern Scheitel reichend, zu beträchtlicher Breite auseinander und scheint in seiner ganzen Ausdehnung eine ebene Fläche zu bilden. Indem wir selbst aber auf dem festen Standpunkt verharren, den die Umspannung dieses Sehfeldes fordert, verzichten wir auf die Kontrolle der dritten Dimension, die wir durch Ortsbewegung und Tastbewegung zu üben gewohnt sind. Die senkrechte Axe des Schauenden bleibt wie festgewurzelt stehen, der ganze Körper möglichst ruhig, nur der Sehapparat arbeitet. In ihm wird allerdings schon durch die Beweglichkeit der beiden Augäpfel, durch die Anpassungsfähigkeit ihrer Linsen, durch die Blutzufuhr und Innervation, wie durch begleitende Muskelempfindungen der Verkehr mit den andern Regionen unsrer Sinnlichkeit aufrecht erhalten, aber wir versuchen doch ganz Auge zu sein. Je mehr dies gelingt, der Augenschein als solcher sich isoliert,

desto mehr muss alle Erregung unsrer Vorstellungswelt von der Erscheinung im Sehfelde selbst ausgehen, alle Bewegung dort als Variation von Hell und Dunkel, als Lichtreize zwischen den beiden Polen der Empfindlichkeit unsrer Retina sich äussern. Aber lange bleibt ihr Ergebnis flächenhaft.

Die Zusammenfassung in der Einen Fläche des Sehfeldes entkörperert also, ja enträumlicht zunächst in hohem Masse die Wirklichkeit der Dinge. Nur in der Nähe, hart im Raume stossen sich die Sachen. Rücken sie ferner, über die Sphäre unsrer niedern Sinne hinaus, so läutert sich der Augenschein zu reiner Anschauung immer mehr, und schliesslich schwebt nur die Erscheinung, wie abgelöst von der körperlichen und räumlichen Grundlage vor uns, gleich einer Fata Morgana.

Damit treten auch die Gesichtspunkte, die angesichts der architektonischen Schöpfung, mit der wir allein hier zu rechnen haben, zunächst wirksam wurden, zurück, nämlich die Auffassung der Raumgesetze und der Körperbildung, die uns am Bauwerk beschäftigten. Die Kategorien der Krystallisation und Organisation sind nicht mehr für den malerischen Standpunkt, sondern die erstere für den spezifisch architektonischen, die andre für den plastischen massgebend. Die strenge Architektur betont überall die klare, sofort übersichtliche Gesetzmässigkeit der Raumbildung; die konstitutiven Merkmale müssen wahrnehmbar offen liegen, die stereometrische Regelmässigkeit gewährt dem Raumsinn, für den sie schafft, die Befriedigung, und an der Aufrecht-

erhaltung des sichern Raumgefühls muss ihr gelegen sein trotz aller Mannichfaltigkeit der sonstigen Gestaltung. Die grade Linie, die regelrechte Fläche, die stereometrische Grundform des Innenraumes wie seiner äussern Erscheinung als Körper im allgemeinen Raum, diese unentbehrlichen Faktoren der Baukunst gewähren der Schwesterkunst Malerei kein Interesse; im Gegenteil, sie treten als Zeichen räumlicher Gesetzlichkeit ihrem Streben, die sichtbare Einheit zwischen Körper und Raum zu finden, hinderlich in den Weg. Die symmetrische Anordnung zweier oder mehrerer Punkte im Raum giebt ja grade die klare unbezweifelbare Auseinandersetzung mit dem lebendigen Träger der Mittelaxe räumlicher Anschauung, dem menschlichen Subjekt. Diese Wahrzeichen der Räumlichkeit werden der Malerei erst wert, wenn sie darauf ausgeht auf ihrer Fläche, durch perspektivische Kunst, auch die dritte Dimension zu ertäuschen. Sie vermag andererseits diese Faktoren der strengen Architektur mit Bewusstsein aufzunehmen, wo es ihr darauf ankommt, den Eindruck des Beharrlichen zu erstreben, den Charakter des Unverrückbaren, über den Wechsel örtlicher und zeitlicher Bedingungen Erhabenen zu erreichen, wie z. B. in Kirchenbildern der umbrischen Schule oder in symbolischen Kompositionen *sub specie aeterni* gleich Rafaels Disputa. Ebendeshalb duldet sie nur in dekorativer Absicht oder in kindlicher Befangenheit die gleichmässige Reihung, das Metrische, die fortlaufende Wiederkehr gleicher Teile, welche die Baukunst und die Ornamentik miteinander gemein haben, vermeidet sie aber

geflissentlich, sobald sie, ihres eigenen Wesens bewusst geworden, auf einheitliche Erscheinung des Bildes allein bedacht ist.

Die strenge Architektur schmückt sich ohne Einbuße mit Polychromie. Aber die Farbe dient ihr zunächst zur schärferen Unterscheidung ihrer Bestandteile, also zur Erhöhung ihrer eigensten Absicht auf volle Bestimmtheit der räumlichen und körperlichen Auseinandersetzung. Sowie die Reihe der Farben sich untereinander abstimmt im Interesse der Ausgleichung, zur Sänftigung der Übergänge, ja zur Herstellung einer Einheit im Mannichfaltigen für das Auge gelangt, so arbeitet sie der Malerei in die Hände. Polychromie und Farbenharmonie sind zwei entgegengesetzte Dinge, wie andererseits die Buntheit der Aussenwelt für sich allein den Anblick dieser Welt nicht malerisch macht. Das Licht erst oder die Beleuchtung bringen die Einheit im Sinne des Malerischen zu stande. Das allgemeine Tageslicht nimmt die verschiedensten Gegensätze in sich auf, die einheitliche Beleuchtung von der einen oder der andern Seite, also Morgen oder Abend, gleichen sie noch mehr aus. Die Polychromie der Architektur und Ornamentik mögen diesem natürlichen Vorgang gradezu widerstreben. Es ist malerische Tendenz, wenn sie ihm folgen, ihm nachgeben, ihm absichtlich nachgehen als einer höheren künstlerischen Einheit. So sprechen wir noch von Polychromie eines Innenraumes, wo die Buntfarbigkeit schon fühlbar darnach strebt, einheitlichen Gesamteindruck zu erreichen, also alle Bestandteile, Wände, Fussboden,

Decke, mehr oder minder körperlich hervortretende Bauglieder, mit einander zu vermitteln. Die farbige Dekoration antiker Thermen- und Palastsäle z. B. lernt in jener Stilform, die wir heute mit dem Namen „Grotteske“ bezeichnen, durchaus harmonische Einheit der Farben zu erreichen, nachdem sie darüber hinaus gelangt ist, die Farben entweder als Körperwerte oder als Raumwerte zu verwenden; damit aber ist sie Malerei geworden und nicht mehr Ornamentik, wie die Polychromie zunächst, nicht mehr Dienerin der Baukunst in ihrem strengen Sinne, sondern ein Neues, das Macht gewinnt und die Architektur dazu führen kann „malerisch“ zu werden in ihren entscheidenden Intentionen.

Von anderer Seite leitet auf den nämlichen Weg der zweite Faktor der Raumgestalterin, eben die Gestaltung als solche mit ihrem plastischen Interesse. Von unserem eigenen Körpergefühl ausgehend, richtet sie sich zunächst auf besondere Körperbildung im architektonischen Raumgebilde. Die Analogie mit dem Gewächs organischer Geschöpfe nach dem Ebenbilde des eigenen Leibes ist die Grundlage für alle Versuche künstlerischer Organisation am Bauwerk. Soweit die Auffassung des selbständigen Gewächses reicht, erstreckt sich dann die Domäne der Plastik; sowie aber die Selbständigkeit des Baugliedes aufhört und der Einzelkörper eben als Glied sich dem weitem Zusammenhang einordnet, verschwindet auch der Gesichtspunkt der plastischen Schönheit, um entweder — im Verfolg des Aufbaues — zum architektonischen zurückzukehren, oder — beim Ver-

folg der Flächenanschauung zunächst — in den malerischen überzugehen, der beide schliesslich zusammenzufassen vermag, indem er sowol die architektonische wie die plastische Schönheit in die malerische Schönheit auflöst. Sie ist es, die Raum und Körper im Sinn einer einheitlichen Welt betrachtet, also nicht mehr vom Raumgefühl allein, noch vom Körpergefühl allein bedingt wird, sondern vom Weltgefühl, das vom Zusammenhang unsrer selbst und aller Dinge mit einem gröfsern, umfassenden Ganzen zu sagen weiss. Wo immer die Übersichtlichkeit und Verständlichkeit der Raumgesetze und der Körpergesetze versagt, da tritt die Malerei in ihre Rechte; das Irrationale, Geheimnisvolle, soweit es sichtbar sich verkünden kann, wartet ihres Amtes.

Die Architektur selbst geht in ihrem Fortschritt als Kunst auf den dritten Standpunkt, den der malerischen Auffassung, über: ihn nimmt der Baumeister wie von selbst ein, sowie der umgebende Raum mit seinen mancherlei Beziehungen bestimmend auf das Bauwerk herüberwirkt, sowie die besondere Umgebung nicht mehr als neutraler Gegensatz, als unbezeichnete Folie, nur ihn geltend macht, sondern in ihrem eignen Charakter anerkannt, auch sich selbst oder in sichtlicher Überlegenheit bestimmend, verändernd, zerstörend hineinspielt. Und ebenso geschieht es, wie gesagt, beim einheitlichen Blick auf mehrere aneinandergereihte Innenräume. Wo immer im Sinne Burckhardts von spezifischen „Raumstilen“ geredet wird, da sind in solcher Raumkomposition sicher auch malerische Gesichtspunkte im

Spiel, wie in römischer, ja hellenistischer Kunst gewiss. Eine Kunst der Verhältnisse im Grossen, der Raumverbindung, der Verteilung baulicher Massen zu einem Rhythmus, der durchs Ganze geht, wird überall den zusammenfassenden Gesichtspunkt aufdrängen, von dem wir reden.

Auf ihrer höchsten Höhe rechnet die Architektur bewusst auch von diesem Standpunkt aus, bei der Gruppierung mehrerer Raumformen und Baukörper zu wirksamer Auseinandersetzung mit allen benachbarten Erscheinungen, zur Erhaltung der Einheit in ihrem aesthetischen Gesamtraum. Bei der Anlage eines Platzes, wo es auf Geschlossenheit ankommt, folgt sie zunächst den Ratschlägen und Erfahrungen der Innenarchitektur unter freiem Himmel, bei der Hervorhebung monumentaler Selbständigkeit beherzigt sie die Wünsche der Bundesgenossin Plastik zu eigenem Vorteil; sowie aber das Verhältnis der Monumente zu einander und ihre räumliche Verbindung ins Auge gefasst wird, oder der Zusammenhang der eigenen Schöpfungen mit dem natürlich oder geschichtlich gegebenen Schauplatz sich aufdrängt, da kann nur die Bildwirkung den Ansprüchen beider Faktoren, der Körper und des Raumes, gerecht werden, und der malerische Gesichtspunkt stellt sich auch ungerufen ein, weil er allein die Befriedigung gewährt, die unsre menschliche Naturanlage auf Grund ihrer gegebenen Organisation fordert.

Das nämliche Bauwerk erlebt während der Dauer seines Bestehens den Wechsel des Standpunktes und

der Auffassung, den wir gekennzeichnet haben. Bei seiner Entstehung waltet unzweifelhaft zunächst der erste; von Innen her entfaltet sich das räumliche Gebilde, und jedes zuschauende oder mitwirkende Subjekt fragt in erster Linie nach der Wurzel der architektonischen Schöpfung im Verfolg der dritten Dimension. Steht es fertig da, nagelneu als gelungene Willensäußerung seines Schöpfers, die dem eigenen Bildungsgesetz ihr festes Bestehen dankt, so überwiegt der Eindruck der ringsum abgeschlossenen und ablehnenden Masse, des tektonischen Ganzen, fast wie ein Krystall, der mit Absicht dort hingesezt worden; oder bei genauerem Anschauen und vertraulicherer Annäherung entdecken wir Züge des eigensten Wesens, Ähnlichkeiten mit dem eigenen Wachstum, mit der fühlbaren Gliederung unseres Körpers und begrüßen in ihm ein organisches Geschöpf, wenn auch nie so unmittelbar wie in der Statue dort auf ihrem Sockel oder so vollständig, dass das Gefühl der starren Naturgesetzlichkeit des Materiales verschwände.

Es ist die plastische Auffassung, die uns beglückt, wie selbstverständlich siegend, beim Anblick des hellenischen Tempels, der als Weihgeschenk auf seinen Stufen dasteht und in jeder Säule noch das lebendige Gefühl für den Wert des ganzen Menschenleibes verkündet. Aber so ein weisser Marmorbau, so ein tektonischer Körper mit der unterschiedenen Sprache der Polychromie an der Stirn, setzt sich mit aller Energie von der räumlichen Umgebung ab, wie vom Boden durch die Stufen, so

vom Felsen, vom Bergeshang durch die Farbe, vom Grün der Büsche und Bäume, die ihm nirgends nahen dürfen, von allen andersartigen Dingen umher. Jede Verwechslung mit den Gebilden der Natur ist ausgeschlossen, alles bekräftigt triumphierend die Absicht des bewussten Menschenwillens, der ihn hier aufgerichtet. Er will gar nicht gewachsen sein aus dem Grunde dieses Landes, viel eher durch die Wunderkraft eines Olympischen entsprungen, gleich dem Rosse des Poseidon. Nicht Naturerzeugnis sondern Kulturprodukt ist er, und nur die Menschenwohnungen dort unten oder die Wallfahrtstrasse zur Stadt geben die Erklärung für sein Dasein, nicht das ragende Gezack des Vorgebirges oder das üppige Gewächs der heiligen Haine. — Ganz anders die Ruinen der Akropolis oder die verfallenen Tempel von Paestum. Sonnenbrand und Regengüsse, Stürme des Meeres und Stürme des Schicksals haben die stolzen Farben gebleicht und die starre Auflehnung des Menschenwillens gebrochen; gedemütigt und zerrissen, sind die Reste froh zum Boden zu gehören, wie die Eichenstämme oder das Felsgeröll ringsum, und nicht schlimmer von jenen überlegenen Mächten behandelt zu werden als diese Gefährten des gemeinsamen Daseins auf der Erdoberfläche. Der eigene Zusammenhang, den Menschenhand dem Bau gesichert, löst sich auf; aber der Zusammenhang mit der Umgebung ist zusehends gewachsen und behauptet siegreich sein ewiges Recht. Die Auseinandersetzung, die der Menscheng Geist im dauerhaften Monument aufzurichten vermocht, gehört auch

im härtesten Stein der grossen Rechnung des Alls, den durchwaltenden Gesetzen der Welt an, in die der Mensch als vorübergehende Erscheinung gestellt worden, und die Ausgleichung dieser Rechnung zu Gunsten des allgemeinen Zusammenhangs tritt zu Tage. Das Bauwerk, das zu plastischer Selbständigkeit geschaffen, so abgeschlossen auf sich selber beruhend dastand, wie ein Wahrzeichen bleibender Bedeutung, es ist malerisch geworden in seinem Anblick; denn der Zusammenhang mit seiner Umgebung ringsum ist hergestellt, es ist aufgenommen in den Schofs der Landschaft, die es treulich und innig beherbergt, bis auch die letzte der ragenden Säulen wieder zurück gesunken in den Grund ihres Ursprungs.

Aber dieser Weg von Aussen her ist nicht der einzige, der solche Verwandlung herbeiführen kann. Wir haben, indem wir ihm zuerst folgten, nur dem Charakter des Göttertempels Rechnung getragen; der Sitz eines solchen idealen Subjekts entbehrt aber schon einer Reihe lebendiger Antriebe, die dem Hause als Sitz des menschlichen Subjekts ursprünglich innewohnen. Und vom schöpferischen Subjekt aus sollte der Weg zum Malerischen in der Architektur vor allen Dingen verfolgt werden.

Die deutliche Bevorzugung des Aussenbaues lässt keinen Zweifel über das vorwiegend plastische Wesen des hellenischen Tempelstils; die Vorherrschaft der bildnerischen Auffassung ist die geschichtliche Bedingung dieser Architekturform, die nur von solchem Standpunkt aus ihre Berechtigung

hat, ja als plastische Architektur den Wert eines Ideales erreicht. Wo für den Schatten oder die Hülle des Toten gebaut wird, wie in der Pyramide, da bleibt der Baukörper völlig geschlossen, jede Beziehung zum Leben draussen ausdrücklich verneint. Hier zeigt sich der Gegensatz zur Wohnung des Lebenden so scharf wie nur möglich, so sehr die versteinerte Form dem Urbild des Nomadenzeltes auch sonst getreu bleibt. Im Bedürfnis des Menschen nach Luft und Licht, in der Abhängigkeit von der Natur, von den allgemeinen Bedingungen des Stoffwechsels organischer Geschöpfe liegt auch der Anfang für eine Auffassung seines Hauses gegeben, die den Zusammenhang mit dem All hinein nimmt, je mehr der zeitweilige Schlupfwinkel sich zur bleibenden Wohnung ausbildet. Hier müssen die Intentionen gesucht werden, die zum malerischen Wesen in der Architektur führen, die Keime ästhetischen Wollens, die über den ursprünglichen Sinn der Raumgestaltung hinaus, aber auch nicht auf Forderungen plastischer Gestaltung, also der Körperbildnerin zurückgehen, sondern gerade die Neigungen befriedigen, die den ursprünglichen Antrieb zur Malerei gegeben und sonst von dieser Kunst besonders gepflegt und zur höchsten Genussfähigkeit ausgebildet werden. Nur so darf von malerischer Architektur im eigentlichen Sinne geredet werden, während jene verfallenen Tempel nur ein Beispiel malerischer Wirkung zeigten, zu der sich das Bauwerk wider Willen hergeben muss, wie jeder andere Gegenstand der Wirklichkeit unter dem Einfluss äusserer Bedingungen.

Sowie die Höhle des Troglodyten, das Zelt des Nomaden, das Haus des Siedlers sich öffnen, bietet sich dem Auge des Bewohners drinnen ein Ausschnitt aus der weiten Welt da draussen dar. Vom dunkeln Rand der Öffnung eingerahmt erscheint ein Bild, ein flächenhafter Eindruck, aus Körper- und Raumfaktoren zusammengewebt, der sich allmählich in Näheres und Ferneres, Vordergrund und Hintergrund auseinander setzt, je mehr die Erinnerungsbilder, Bewegungsvorstellungen und Tasterfahrungen, alle Beiträge aus andern Sinnen dem schauenden Auge zu Hülfe kommen. Der Vordergrund nähert sich der Reliefanschauung, der Hintergrund ist das reine Fernbild. Türen und Fenster gewähren neben der Erfüllung praktischer Zwecke die Gelegenheit ästhetischer Befriedigung durch den Augenschein und vermitteln so mancherlei Zuwachs der Bildauffassung, bis sie selber bewusst auch darauf berechnet werden, den Genuss malerischer Anschauung zu bieten. Wir rücken das Fenster oben in der Mauer, wo es nur Luftloch und Lichtzufuhr sein kann, weiter abwärts in bequeme Sehhöhe für unsern gewohnten Platz. So gewöhnt sich unser Auge durch den Rahmen, auf die Zusammenfassung aller Einzelerscheinungen da draussen unter einem festen Gesichtspunkt auszugehen. Die Herstellung dieser Einheit im mannichfaltigen Augenschein ist Bildanschauung, unser Standpunkt der malerische. Durch alle Öffnungen aber tritt unser Gemach selbst in die reichsten Beziehungen mit der Aussenwelt, die gleich Luft und Licht zum Lebenselement werden und die

Behausung erst zur Wohnung erheben. Unter dem Anreiz dieser Erquickungen suchen wir nach ähnlicher Augenweide auch drinnen in unsern vier Wänden, sobald sie sich hinreichend erhellen, und freuen uns der woltuenden Übergänge, die Hell-dunkel und Dämmererschein zwischen den körperlichen Bestandteilen des Innenraumes oder den vielgestaltigen Gegenständen des Hausrats herstellen; jeder Anblick solcher Einheit des Zusammenwirkens ist Genuss des malerischen Sinnes. Bald werden sinnige Bewohner die Dinge so ordnen, die Bauglieder so verteilen, wol gar die Räume so verbinden, dass der Blick überall in ruhigem Schauen wie in schweifender Bewegung sich durch malerische Eindrücke befriedigt finde. Schon wieder erweist sich dabei die Anbringung der Fenster und Türen als wichtiger Beitrag, sei es für die Einheit der Beleuchtung oder die Mannichfaltigkeit des Durchblicks. Alle raumöffnenden Teile sind Bundesgenossen der malerischen Tendenz, wie alle selbständigen Körper die plastische Anschauung begünstigen.

Die Bildauffassung richtet sich, wie gesagt, zunächst auf das Nebeneinander der Körper im Raum, ergeht sich also in der Breitendimension. Aber sie bezieht sich nicht auf die Reihe isolierter Körper, plastischer Objekte, die so in einer Richtung, durch Abstände getrennt, zum Raumfaktor werden, sondern sie geht auf den Zusammenhang dieser Gegenstände unter einander. Sie teilt dieses Absehen mit der Reliefschauung. Aber die letztere bleibt, solange das plastische Gefühl als Lebensprinzip in ihr waltet,

unserm eignen Körper beträchtlich näher, berücksichtigt stets die Verwandtschaft mit ihm. Die gerundete Form fällt noch in unsre Tastregion, der Reliefgrund erst bedeutet ihre Gränze, wo sich das Körperhafte vollends dem Nachgefühl der leiblichen Erfahrungen entzieht und nur der willig ergänzenden Phantasie, d. h. der Region unsrer Vorstellung noch angehört.

Kehren wir deshalb zu unserm obigen Beispiel zurück. Bei gewissem Abstand tritt auch die Säulenreihe des griechischen Tempels in die Reliefauffassung, nämlich wenn wir nicht mehr nahe genug sind, um die volle körperliche Rundung des einzelnen Stammes zu erfassen, aber noch nahe genug, um die Rundung der vordern Hälfte oder dreier Viertel gewahr zu werden. Aber die Reliefanschauung tritt vorzugsweise erst dann ein, wenn wir bei solchem Abstand schräg gegen die Säulenreihe blicken, also gegen die Langseite eines Peristyls etwa. Dann erscheint Stamm an Stamm, deren jeder den folgenden zum Teil verdeckt, die ganze Reihe wie eine gewellte Fläche, perspektivisch sich verjüngend, in stärkerem und in schwächerem Relief. Stellen wir uns dagegen absichtlich einmal in der Mitte vor dieser Langseite des Gebäudes auf, so bildet die Wandfläche der Cella hinter den Säulen den durchgehenden Grund, auf dem die Stämme in starkem Relief sich abheben, als hafteten Dreiviertel- oder Halbsäulen auf der Mauer. Tritt aber der Säulenumgang so weit vor den Körper der Cella, dass wir in den Intervallen den leeren Raum gewahren, oder stehen gar doppelte

Säulenreihen um den Kernbau herum, so entstehen Durchblicke, die jede zusammenhängende Reliefauffassung aufheben. Sie locken das Auge mit dem neuen Reiz der Perspektive, und eröffnen neben dem Körpergefühl für den einzelnen Stamm überall dem Raumgefühl seinen eigenen Spielraum. Diese Konkurrenz der Tiefenrichtung, der unser Auge seiner Sehkraft gemäß gern folgt und bei gesundem Scharfblick in die Ferne spähend erst recht zu folgen gewohnt ist, wird um so gefährlicher für die Reliefanschauung an der Vorderseite des Tempels, wo die Giebelstirn mit ihrem Höhepunkt uns herausfordert die Mittelaxe einzusetzen, d. h. die Ausdehnung nicht mehr von einem Ende bis zum andern entlang abzusehen, die Reihe der Körper successiv zu verfolgen, sondern im eigentlichen Sinne als Breitendimension, d. h. von dem gewohnten Mittellot unseres paarigen Sehapparates aus nach beiden Seiten auseinander zu legen oder umgekehrt von beiden Enden aus zur Mitte zusammen zu fassen, wo wieder die Tendenz der Sehkraft in die Tiefe dringt. Die Längsrichtung, mit dem Absehen von einem Ende zum andern, ist der Reliefauffassung in ächt plastischem Sinne günstiger; die Breite dagegen, in ihrem eigentlichen Auseinanderlegen oder Zusammenfügen zweier symmetrischer Hälften, verlockt eher zu malerischer Tendenz, ist sogar das eigentlichste Element des Bildes, die Grundlage des Malerischen überhaupt.

Befindet sich der Beschauer vor der Tempelfront noch so nahe, dass die Möglichkeit der Ortsbewegung seines eignen Körpers durch die Zwischen-

räume hin sich geltend macht, so bleibt die Wirkung dieser Blickbahnen eine rein architektonische, raum-schaffende. Rückt der Betrachter jedoch so weit ab, dass die Bestandteile des Bauwerks jenseits der Gränze seiner Tastregion, rein dem Sehfelde anheim-fallen, also nur noch als Augenschein auf ihn wirken, so verwandelt sich die Auffassung sowol für die architektonischen wie für die plastischen Faktoren in die malerische. Die körperhafte Rundung der Säulen, wie der perspektivische Durchblick dazwischen, wie der ganze aesthetische Raum des Gebäudes sonst geht auf in das Bild. Hier scheiden sich dann Flachrelief und Malerei, dort immer noch plastischer, hier graphischer Flächenschein.

Nur ein Tempel, der ringsum die geschlossene Reliefanschauung sichert, wirkt als selbständig ab-gesonderter Körper im Raum, als Monument in plastischer Isolierung. Raumöffnende Teile, die diese zusammenhängende Geschlossenheit der Aussenseiten lockern, durchbrechen, für die Blickbahnen nach Innen freigeben, öffnen deshalb auch, wie gesagt, der malerischen Auffassung Tür und Tor; sie wirken je nach dem Grade des Abstandes wie Vermitt-lungen des Baukörpers mit seiner Umgebung. Die Erscheinungen des Lichtes und der Luft, die an diesen Stellen weiter eindringen, verstärken natürlich die Verlockungen auf den malerischen Standpunkt durch den Reiz des Augenscheines, den sie auf den Beschauer ausüben, so dass er ihnen zuliebe seines Körpergefühls und seiner Bewegungsvorstellungen in der engen Begränzung seines Leibes vergisst und

seine Selbstversetzung in weitere und weitere Bahnen entschweben lässt. An die Stelle des persönlichen Selbstgefühls und Raumgefühls tritt dann das Gefühl der Verwandtschaft mit dem All, und im Verzicht auf ständige Beharrung eröffnet sich das endlose Reich der schweifenden Bewegung, wir dehnen uns umfassend in die Breite und entteilen von da in alle Weite, bis an die Grenzen des Horizontes, wie nur der Blick unsrer Augen uns tragen will.

2. RENAISSANCE

Unläugbar werden schon am Erechtheion auf der Akropolis durch den berühmten Vorbau mit den Karyatiden, diese seitlich abzweigende Halle, Beziehungen zur Umgebung angeknüpft. Der Baukörper ist nicht mehr ganz unabhängig, sondern seiner Örtlichkeit verbunden, seinen Nachbarn näher gesellt. Zahlreiche verwandte Beispiele bietet der italienische Villenbau der Renaissance, schon in der Loggia, die sich nach Aussen öffnet, oder in Flügeln, die sich hinausrecken, mit Terrassen und Pergola am Garten hin, oder im leicht aneinander gelehnten Komplex von mehreren Bauteilen verschiedener Grundform und verschiedenen Wertes. Die Gruppe lagert sich unregelmässig in die Breite, verbindet sich mit Cypressenreihen oder Pinienhain zu einem Ganzen, das nur als Bild erfasst werden kann. So entsteht schon von Aussen ein malerischer Eindruck; aber das braucht nicht notwendig im ästhetischen Wollen des Erbauers gelegen zu haben.

Indess ist hier zweifellos auch günstiger Boden für die malerische Tendenz von Innen her. Das menschliche Subjekt vermag grade in diesem Gebiet der Baukunst und in dieser Zeit ihrer Entwicklung seine eignen Neigungen ungestört zur Geltung zu bringen, und so kommt es, wie im Norden in den Formen der Spätgotik, so im Süden besonders in denen der Frührenaissance unläugbar zu einem Übergewicht des Malerischen in der Architektur, dort freilich auch im Stadthause, im Schloss, — ich erinnere als ein bekanntes Beispiel an das Haus des Jacques Coeur oder das Hôtel de Cluny —, hier in erster Linie auf dem Lande, in der Villa.

Der Verzicht auf die plastische Geschlossenheit des Stadtpalastes, die Toskana z. B. aus dem Mittelalter ererbt, ist nicht ländliche Nachlässigkeit nur, sondern der Wunsch, auch drinnen der natürlichen Umgebung freiern Eintritt zu gewähren zu inniger Gemeinschaft, mit Luft und Frische auch all die Beziehungen aufzunehmen, die Wirtschaft und Jahreszeit nicht allein im Kreise der Familie und der Dienerschaft, sondern der Jagdgenossen, des Landvolks und all des weitverzweigten Zusammenhangs mit dem angestammten Grund und Boden in sich begreifen. Durch jedes Fenster schaut ein Ausschnitt aus der nähern und fernern Aussenwelt herein, ohne durch aufdringliche Nachbarschaft oder eindringliche Neugier lästig zu fallen. Überall die Aufforderung, die Enge des Selbstgefühls zur umfassenden Allgemeinheit zu erweitern, den eigenen Spielraum nicht abzuschliessen vom Ausblick in das Ganze, in dessen

Machtsphäre auch wir gehören. Im Innenbau wie im Aussenbau ergeben sich Bilder, die weder Plastik noch Architektur für sich allein zu bieten gewohnt sind. Aber es bleibt wol unläugbar, dass dies Bedürfnis nach Naturnähe damals noch im Norden stärker entwickelt war als hier; dass in der Umgebung eines Hubert v. Eyck die Sehnsucht der Gemüter nach Vertiefung ins All der Schöpfung und damit der Sinn für das Geheimnis des Malerischen eher zu suchen ist, als in der Heimat individuellsten Selbstgefühls, geschlossener Persönlichkeit und statuarischer Kunst.

Dennoch bemerken wir auf italienischem Boden auch sonst dem nordischen Sinn verwandte Erscheinungen, ja früher scheint es, als der toskanische Villenbau, der uns erhalten blieb, entstand. Besonders jenes oberitalienische Mittelgebiet zwischen Toskana und dem Fuss der Alpen, die Lombardei mit ihren luftigen, farbigen Backsteinbauten bis Verona hin, ist reich an Eindrücken solcher Art; Venedig vollends, mit seiner Berührung abendländischen und morgenländischen Wesens, taucht wie eine Märchenwelt malerischer Reize aus dem schimmernden Spiegel der Adria. In der Tat strömen in diesen Gegenden kulturgeschichtliche Einflüsse zusammen, die, begünstigt durch geographische Verhältnisse, in hohem Grade die aesthetische Macht des Augenscheines zur Geltung bringen mochten, wie droben im Norden in den flandrischen Häfen und Handelsplätzen zwischen germanischen und romanischen Völkern. Ein Blick auf die Darstellung städtischer und ländlicher Pro-

spekte der Wandgemälde der Altichiero und Avanzi, dieser ausserordentlich wichtigen Malerschule Veronas am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts, belehrt nicht allein über den ausgeprägten Geschmack der Meister selbst am bildlichen Erfassen aller möglichen Raumbilde, sondern auch über den malerischen Charakter dieser Architektur, die sicher nur zum Teil phantastische Weiterdichtung vorhandener Beispiele bietet. Überall offene Hallen mit ihren gewundenen Säulchen und gezackten Bogen, überall Treppen und Durchgänge zu mannichfaltiger Vermittlung, Gebäudekomplexe, deren einzelne Körper unter lauter verschiedenen Gesichtspunkten gesehen werden, und sich grade so zur lebendigsten Gruppe zusammenschieben. Ein Blick auf die Scaligergräber oder die alten Kirchen, auf das zinnenbekrönte Kastell an der Etsch, auf die Gassen und Höfe, bezeugt das Vorhandensein einer Kunstrichtung, die im Innern lombardischer Kathedralen wie am Äufsern venezianischer Paläste die Gesetze rhythmischer Gliederung, ja einen komplizierten Strophenbau durchführt, den nach Verfolg aller Teile nur das ruhig schauende Auge zusammenfassen kann, um das Zuströmen zahlreicher Lebensregung in einem Bilde nachzufühlen.

Die nämliche Kunstrichtung, germanischer Verwandtschaft, die sich schon durch eurhythmische Fenster, durch Gruppierung grösserer und kleinerer Öffnungen, ja symmetrische Komposition der Fassaden um eine Dominante, von Florenz mit seiner einfachen Reihung unterscheidet, begegnet uns

oben in Siena, wo sie noch im Quattrocento gepflegt wird.

Aber Brunelleschis Freude an mannichfaltig gegliederten Flächen, seine Durchblicke durch Säulenhallen im Innern der Kirche, wie sie besonders reich Sto. Spirito durchführt, die sämtlichen, dem Menschenmafs so nahe bleibenden Werke seiner Gesinnungsgenossen, — verraten sie nicht auf Schritt und Tritt, wie diesen Vertretern einer neuen Zeit, dieser ersten Generation der modernen Welt in Toskana das Malerische nicht minder am Herzen liegt?

Mit dem Übergang zur Hochrenaissance dringt diese Macht, der die ferne Zukunft gehören sollte, fühlbar auch an den Palast der Städte, der besonders in Florenz sich lange widersetzt. Es lockert sich der strenge Zusammenhalt des monumentalen Baukörpers. Das Ideal des Tempels gar verwandelt sich von Aussen wie von Innen.

Die Aufnahme eines Gartens als integrierenden Bestandteiles in den Schlossbau von Urbino, während er zu Rom am Palazzo Venezia, nach orientalischer Art von Mauern eingeschlossen, noch ein Anhängsel für sich gebildet; die Loggia zwischen den Warttürmen an den Gemächern des Fürsten, gegen sein Land hinaus zu schauen, die mannichfaltige Überleitung vollends gegen den ansteigenden Hügel, wo ein Tempelchen als Abschluss der luftigsten Spielplätze und Terrassenanlage errichtet werden sollte; — die Entwürfe eines Giuliano da Sangallo, der für die Rovere in Savona gebaut, zur Vereinigung des Giardino Medici bei S. Marco

mit einem umfassenden Wohnbau nach solchem Vorbild; die offene Wandelbahn am obersten Stock des Palazzo Guadagni bei Sto. Spirito in Florenz; die Einverleibung des Belvedere Innocenz' VIII. in den Palast des Vatikans unter Julius II., d. h. die Ansprüche zweier Päpste, die von der Riviera stammen: — all das sind Symptome dieser malerischen Tendenz. In Genua selbst verbindet sich Stadtpalast und Villa suburbana noch inniger in den hochgelegenen Strassen, und malerische Gedanken liegen den Säulenhallen droben auf dem Altan, wie drunten im Hof, und dem perspektivischen Durchblick gegen die seitlich verschobene Treppe, wie vom Hauptportal in das Innere zu Grunde.

Bramante vor Allen, der gefeierte Meister der Hochrenaissance, verdankt seiner Herkunft von der Malerei und deren Perspektive jedenfalls das offene Auge für diese Reize der Architektur. Notgedrungen noch liefert er an S. Satiro in Mailand eine Scheinerweiterung der versagten Chorpartie und eines Umganges daneben, in Projektion tektonischer Körper und ihrer Zwischenräume auf die Fläche, also schon ein Kunststück, bei dem die raffiniertesten Mittel des Reliefplastikers und des Malers sich in die Hände arbeiten zu Gunsten des Augenscheinigen. Langgestreckte Klosterhöfe wirken mit ihren Säulenhallen ringsum zu einem Einblick in eine Bühnenöffnung zusammen, wie der Vorbau der Kirche von Abbiatograsso oder die Exedra im Giardino della pigna des Vatikans. Selbst das erste ächt römische Meister-

stück, der Tempietto bei S. Pietro in montorio, war ja nicht so isoliert gedacht, wie er dasteht in seinem Hofe — *contradictio in adjecto* —, sondern von Hallen ringsum und wirksamen Perspektiven umgeben, deren Grundplan uns Serlio aufbewahrt, also im Zusammenwirken mit ausgemacht malerischen Potenzen, die den Beifall der Zeitgenossen erst recht begreiflich machen. Ja, sogar sein Entwurf für S. Peter, von dem uns Geymüllers Bemühen endlich eine greifbare Vorstellung gegeben, — gieng er nicht ebenfalls auf eine mannichfaltige Gesamtheit malerischer Durchblicke aus, die den Centralbau aussen wie innen mit reichem Leben umziehen und die letzte Einheit schliesslich im höchsten Licht des Kuppelraumes finden sollten? Säulenhallen aussen, zwischen den Armen des griechischen Kreuzes, sollten den Baukörper mit seiner räumlichen Umgebung vermitteln, wie droben der Säulenkranz um den fensterdurchbrochenen, allseits geöffneten Lichtgaden, den Tambour der Kuppel, die über diesem luftigen Aufbau nur zu schweben schien. Drinnen ebenso in den Doppelhallen der Kreuzarme, in den freien Halbkreisen von Säulenreihen vor den Konchen, überall Vermittelungen und Vorbereitungen gegen den Mittelraum, der selbst als viergliedrige Gruppe unter der centralen Einheit der Kuppel sich ausbreiten sollte, — also die Schönheit dieses Innenraumes nicht allein das Ergebnis der strengen Architektur, der einfach klaren, einheitlichen Raumbildung an sich, sondern vielmehr umspinnen von dem Zauber malerischer Reize, das Ergebnis einer vielteiligen Harmonie, ja

mit täuschender Aufhebung der konstruktiven Wahrheit durch den Augenschein einer „schwebenden“ Kuppel.¹⁾

Kein Zweifel, dass auch Bramantes Schüler und Rafaels Nachfolger, Antonio da Sangallo, noch ebenso denkt; seine Entwürfe zur Fassade von S. Peter bezeugen die nämliche malerische Tendenz der Hochrenaissance bis an das Ende. In überraschender Breite dehnt sich nach seiner Absicht der Frontbau mit offenen Säulenhallen unten und Glockentürmen an den Ecken, so dass über einem niedrigen Mittelgiebel erst die zurückliegende Kuppel als Dominante der auf- und absteigenden Gruppe hervortritt. Bei solcher Disposition der Bauteile kann also nur ein bildmäßiges Zusammenwirken für einen Standpunkt erwartet werden, eben für die Vorderansicht der Fassade, und zu Gunsten dieser malerischen Auffassung wird der monumentale Zusammenhalt des Baukörpers preisgegeben. Es ist die nämliche Behandlung der Kirchenfront, der wir auch in Michelangelos Entwürfen für S. Lorenzo in seiner Heimat Florenz begegnen, wenn hier (1516) auch zwei niedrigere Risalite zu den Seiten mit Segmentgiebel das höhere Hauptstück mit Dreieckgiebel in die Mitte nehmen. Im zweiten Entwurf (1517—1519) handelt es sich nicht nur um eine vorgelegte Wandverkleidung, sondern um eine hallenartige Vorlage, in der

1) Vgl. auch Wölfflins Charakteristik (Renaissance und Barock), dessen Auffassung Sangallos ich im folgenden allerdings widersprechen muss.

unten also die Raumöffnung vorherrscht, während oben reicher Schmuck von stehenden und sitzenden Statuen (zwölf in Marmor, sechs in Bronze), nebst zahlreichen Bronzereliefs den Gesamteindruck vollenden musste, der, nach Michelangelos eigenem Versprechen, als „der Spiegel der Baukunst und Skulptur von ganz Italien“ erscheinen sollte. Wir können jedoch nicht verhehlen: je mehr die Wucht der Gestaltenbildung den Wettkampf mit den plastischen Einzelgliedern der Architektur selbst aufnahm, desto mehr musste das Ganze — der malerischen Auffassung anheimfallen, die allein das Nebeneinander der Körper im Raum zu einem Gesamteindruck vereinigen konnte!

Nehmen wir zu diesen entscheidenden Kirchenbauten noch die einflussreichen Beispiele von Villen, die Farnesina für Agostino Chigi mit ihrer Querhalle zwischen den Flügeln, die Entwürfe Rafaels zur Villa Madama für den Kardinal Giulio de' Medici mit ihrer lockeren Gruppierung selbständigerer Glieder, so kann das Vorhandensein einer starken malerischen Intention in den Bauwerken der Hochrenaissance gerade in den Tagen Leos X. nicht mehr bezweifelt werden. In ihr liegt sogar der Schlüssel zum Verständnis ihres Wesens, den man bis dahin anderswo gesucht.

Diese Richtung hängt mit dem innersten Charakter des ganzen Kunstgeistes der Renaissance zusammen. Sie will als „menschliche Kunst sich nur einreihen in den Zusammenhang der Naturgebilde und damit in jene allgemeine Harmonie der Dinge“,

die bei ihrem prophetischen Theoretiker Leonbattista Alberti wiederholt einen begeisterten Ausdruck findet. „Das Geheimnis liegt eben darin, dass die Kunst arbeitet wie die Natur, in dem Einzelnen stets das Bild des Ganzen wiederholt“, erklärt auch Wölfflin.¹⁾ Und wenn wir darin einig sind, dass die Schönheit in der Architektur Bramantes und Allers, die in seinem Geiste schaffen, in der Harmonie eines vielgliedrigen Ganzen beruhe, so bedarf es nur der weiteren Frage, wie weit schon die simultane, oder wie weit dagegen erst die successive Auffassung des Mannichfaltigen imstande sei, eben diese „Harmonie“ zu erfassen (also auch ihre Melodie zu verfolgen?). Dann wird es klar, eine wie bedeutende Rolle dem Nebeneinander der Formen links und rechts von einer Mitte zufällt, also der Breite unseres Sehfeldes. Je mehr Einzelglieder sich nach den Gesetzen der Symmetrie und Proportionalität unter einer solchen Mittelaxe zusammen gruppieren, desto weiter muss der Abstand des Beschauers werden, der sie als Einheit umspannen will, desto entschiedener stellt sich die Projektion des Körperlichen und Räumlichen in die Fläche des Fernbildes ein, d. h. der malerische Standpunkt des geniessenden wie vorher des schaffenden Subjekts.

Die Baukunst braucht deshalb noch nicht ihr eigentümliches Wesen zu verlassen, da ihr überall in ihrer Raumentfaltung die successive Auffassung an der Hand der Ortsbewegung zu Hülfe kommt;

1) A. a. O. S. 54 u. 57.

aber sie geht hier unläugbar Wirkungen nach, die der Schwesterkunst Malerei vor allen vertraut sind, ja sie lebt sich im Verfolg der höchsten Schönheit als Harmonie wie von selbst in die eigenste Anschauung des Malerischen ein. Damit erst blicken wir in die Tiefe der Renaissancekunst und zugleich in die historischen Bedingungen ihres Wesens.

Der Name „Renaissance“ bezeichnet in der Kunstgeschichte eine Periode, deren historische Bedingungen durchaus einseitig verkannt werden, wenn man sie nur in der Nachahmung der Antike sucht. Davor hat schon Jakob Burckhardt gewarnt, obwol er selbst seiner eignen Bildung gemäß im Wesentlichen bei dieser Anschauung beharrt. Daneben weist er nur auf die eigene Schöpferkraft der Künstlergeneration; das ist sehr wichtig, in den Händen Anderer zum umwälzenden Gesichtspunkt geworden. Aber auch damit sind die Voraussetzungen nicht erschöpft, wie man leicht gewahr wird, sowie man weiter fragt: wo liegen nun die Wurzeln dieser Kraft? Ist sie ausschließlich angebornes Kunstgenie, oder ist auch sie in einem merklichen Grade der Eltern Erbteil? — Das heisst, die Renaissance ist für den Historiker eine ganz bestimmte Periode, die das Mittelalter in erster Linie voraussetzt, auf das sie folgt, aus dem sie herauswächst, so sehr sie sich dazu im Gegensatz fühlen mag. Wir brauchen zu ihrer Erklärung diesen Faktor ebenso notwendig wie das wieder entdeckte Altertum, zu dem man zurück-

kehren möchte; ja, wir brauchen dies Erbe der leiblichen Väter vielleicht notwendiger als das Ideal, dem die neue Generation nachstrebt, die Antike, die man wieder zu erobern wähnt. Alle Kunsttradition, alle Schulung im Handwerk ist gotisch, ohne Frage, und es wäre Sache der vorurteilsfreien Forschung festzustellen, wie viel trotz alles antikischen Eifers die Anschauungen und Empfindungen der Künstler noch mittelalterlich bleiben, gleich den Darstellungskreisen, die Volk und Kirche von ihnen neu belebt zu sehen verlangen.

In dem unvermittelten, oder doch ungenügend ausgeglichenen Nebeneinanderbestehen der mittelalterlichen Vererbung und der antiken Erwerbung liegt der Charakter der Kunst beschlossen, die wir „Frührenaissance“ nennen, wenn erst die originelle Schöpferkraft als Antrieb wenigstens begriffen wird. Wichtiger noch erscheint die Erkenntnis, dass der entwickelte Stil, den wir „Hochrenaissance“ heissen, seinem innersten Wesen nach nicht sowol auf einer glücklichen Nachahmung der Antike beruht, sondern vielmehr auf einer glücklichen Vereinigung des mittelalterlichen und des antiken Kunstideals, und zwar im Sinne eines Neuen, das kulturgeschichtlich nur als die Wiedergeburt des ganzen Menschen zu harmonischer Entwicklung aller Anlagen, zu glücklichstem Zusammenwirken seiner physischen und psychischen Kräfte bezeichnet werden darf.

Deshalb ist in den Augen des Kunsthistorikers jedenfalls alle andere Verwendung des Wortes „Renaissance“ nach der etymologischen Bedeutung in

den romanischen Sprachen ein Unfug, und Verbindungen wie „karolingische Renaissance“, „romanische Renaissance“, ja schon Burckhardts „Protorenaissance“ sind ebensoviel Begriffsverwirrungen. Könnte man doch in ebenso wolfeiler Geistreichelei mit dem Ausdruck „romanische Renaissance“ den Kirchenbaustil Brunelleschis bezeichnen und hielte sich damit noch frei von dem historischen Anachronismus oder dem philologischen Pleonasmus, denen alle Übertragungen dieses Terminus ins volle Mittelalter anheimfallen. Uns ist die Renaissance in historischem Sinne nur Eine bestimmte Periode, die das Mittelalter ablöst und, es wird sich später zeigen wie weit, bis an die Neuzeit reicht; in ästhetischem Sinne verstehen wir darunter einen Stil, der sich wieder in drei Entwicklungsphasen: Früh-, Hoch- und Spätrenaissance gliedert, und zu dem Barock wie Rokoko jedenfalls auch in bestimmter Beziehung stehen müssen.

Die geschichtliche Mission eines grossen Meisters der Hochrenaissance wie Bramante z. B. wird, nach den maßgebenden Forschungen Geymüllers nur begriffen, wenn man sich klar macht, was sein Aufenthalt in der Lombardei, nach der Herkunft von Urbino aus dem Wirkungskreis des Luciano Laurana und des Leonbattista Alberti, für seine Kunst bedeutete. Dem mittelalterlichen Kirchenbau in Oberitalien, besonders den reichen romanischen Basiliken mit Emporen, Zwerggalerien, Vierungskuppeln, der luftigen Leichtigkeit

und dem farbigen Reichtum der Backsteinarchitektur aus gotischer Zeit, der vielgliedrigen Gruppierung der Einzelformen im Innern, wie der Baukörper im Äußern, von Haupt- und Nebenapsiden, Dreikonchen-Anlagen, zu Turmtrabanten und Nebenkuppeln, das Alles ist in seine umfassende Baukunst verarbeitet, und es reicht durchaus nicht hin, auf das eine Beispiel, das Geymüller mit dem Ausdruck „rhythmische Travée“ bezeichnet, allein Rücksicht zu nehmen. Es ist die Gesamtheit der mittelalterlichen Architektur, in die er sich mit voller Sachkenntnis bis zur Vollendungsfrage des gotischen Doms von Mailand vertieft hat, und die Aufnahme aller kongenialen Elemente aus diesem Erbe, die er in Rom dann, mitten im erneuten Studium der Antike, verwertet. Welcher antike Bau oder welche Verbindung vorhandener Beispiele aus dem Altertum genügt wol, die harmonische Schönheit seiner Idee für S. Peter zu erklären? — ganz abgesehen von den beweiskräftigen Bindegliedern zwischen Oberitalien und Rom, wie Cancellaria und Vatikan, die das Studium des Mittelalters in demselben Umfang dartun. Die Verbindung mittelalterlich toskanischer Rustika als Sockel und römisch-antiker Säulen als Hauptordnung am eigenen Hause ist ebenso charakteristisch für dies Verhältnis, wie malerisch empfunden als Erscheinung.

Mit dieser Erkenntnis modifiziert sich auch etwas die Charakteristik der „Hochrenaissance“. Schon Geymüllers Ausdruck „rhythmisch“ für die Gliederung eines Gewölbejoches im Innern oder einer entsprechenden Abteilung der Fassade, d. h. für den

komplizierten stropfenähnlichen Aufbau einer zusammengehörigen Gruppe von Einzelgliedern, die in regelmässiger Reihe wiederkehrt oder doch an korrespondierender Stelle ihr Gegenbild findet, mit der Verschränkung der Reimpaare und dem Wechsel der Schnelligkeit in der Gliederfolge — all diese nur in successiver Auffassung geniefsbaren Eigenschaften einer solchen „Travée“, die aus einfacher Arkadenöffnung unten, mehrgliedriger Emporenarkade darüber und Lichtgadenfeld mit Fenster oben, ja noch der Gewölbkappe bis zum Schlussstein hinauf bestehen müsste, — sie fordern die Aufnahme der „Bewegung“ als ein wesentliches Charakteristikum und gestatten nicht mehr, die Renaissance ausschliesslich als „Kunst des schönen ruhigen Seins“ zu bezeichnen, wie noch Wölfflin es versucht. In solchem Bau Bramantes ist Alles Leben und Bewegung, aber in heiterer Harmonie oder melodischem Verlauf. Eben dadurch bietet er jene befreiende Schönheit, die wir als allgemeines Wohgefühl und gleichmässige Steigerung unserer Lebenslust empfinden. An seiner vollkommenen Schöpfung findet man allerdings „nichts, was gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregt wäre; jede Form ist frei und ganz und leicht zur Erscheinung gekommen; der Bogen wölbt sich im reinsten Rund“, — hier weit und klar, dort in eiligerem fröhlichem Schwunge. Alles atmet Befriedigung, als flösse den Menschen darin, wie ihren Göttern droben, das Leben in seliger Heiterkeit „ewig klar und spiegelrein“ dahin. Wenn auch in munterem Wellen-

gekräusel, ja in schäumender Bewegung ohn' Ermatten und Erlahmen die angeregten Vorstellungen in uns sich fortpflanzen, werden sie doch auch nirgends gewaltsam und tobend, im Schwall mit sich fortreissend, ausser Rand und Band geraten. Aussenwelt und Innenwelt haben sich, wie Altertum und Mittelalter in der vollendeten Renaissance, zu glücklichstem Einklang zusammengefunden.

Aber dieser Einklang, zu dem die Wiedergeburt des ganzen Menschen in jenen Tagen der höchsten Blüte gedeiht, ist nur von kurzer Dauer. Seit dem Tode Rafaels keine reine Lösung mehr! Sei es die grausame Hand des Schicksals, die rächende der Nemesis, die Angst schon vor dem Neid der Götter oder die Ahnung des Widerspruchs der Welt zu dem idealen Dasein der Olympischen in Rom. Es genügt schon sich zu erinnern: „nichts ist schwerer zu ertragen, als eine Reihe von guten Tagen“. — Ein einziger Anstoss, ein leichtes Zucken genügt, das Gleichmaß der Schwingungswellen zu verschieben, den Zusammenklang zu stören und zu drangvollem Zuwiderwogen, wo nicht schrillum Missklang zu steigern.

3. EIN MALERISCHER STIL?

So stehen wir, wenigstens um einige Winke bereichert, der Frage gegenüber: was wird aus der Renaissance?

„Man hat sich gewöhnt, den Stil, in den die Renaissance sich auflöst oder — wie man sich öfter

ausdrückt — in den die Renaissance entartet,“ unter dem Namen Barock zu begreifen.

Als wesentlichstes Merkmal dieses Stiles wird aber übereinstimmend von den Geschichtschreibern der Kunst „der malerische Charakter“ angegeben.

Besonders Jakob Burckhardt, dessen glänzende Charakteristik für alle folgenden Versuche maßgebend geblieben ist, hat von dem „malerischen Grundgefühl des Barockstiles“ gesprochen und mehr als ein Prinzip, das aller strengen Architektur widerstreitet, in malerischen Grundsätzen erkannt. „Abwechslung in den Linien und starke Schattenwirkung, möglichste Verschiedenheit in Haupt- und Nebenformen, in der gleichzeitigen Ansicht homogener Bauglieder, in der Aneinanderreihung hellerer und dunklerer Räume“ u. s. w. hebt er ausdrücklich hervor; aber auch „ein starkes Relief, ein Vorwärts- und Rückwärtstreten der Mauerkörper“ im Interesse der Licht- und Schattenkontraste, und „die Scheinerweiterung für das Auge, die perspektivische Vertiefung der Fassaden“.

In dieser Auffassung ist ihm, ausser Robert Dohme in einzelnen Aufsätzen, auch Cornelius Gurlitt gefolgt, der sein Buch eine „Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus“ nennt und in der Vorrede besonders hervorhebt, er wolle die Erscheinungen der Baukunst nicht „von vorhergefassten Grundsätzen aburteilen“ (Stuttgart 1887, 3 Bde.).

Ihm hat Heinrich Wölfflin in seiner Schrift „Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien“

(München 1888) ein hartes Urteil gesprochen, das von seinem Standpunkt aus sicher zutrifft, doch gern die zahlreichen Einzelbeobachtungen und unentbehrlichen Vorarbeiten anerkennen durfte, auf denen er selber fußt. Wölfflins Abhandlung hat jedenfalls die Erkenntnis des Stiles in seinem Wesen seit Burckhardt am entschiedensten gefördert. Er geht vor allen Dingen darauf aus, den Ursprung zu begreifen, das Verhältnis des Neuen zur Renaissance aufzuklären. Bei solcher Stellung der Aufgabe liegt die Gefahr nahe, entweder die Gegensätze allzu sehr zu verschärfen, oder andererseits vereinzelt Vorboten des Kommenden schon als Belege des Vorhandenseins hervorzuheben. Dagegen liegt ein unbestreitbares Verdienst in der scharfen Betonung der Herkunft des Stiles von Rom, ja in der Neigung vorerst „überhaupt nur von einem römischen Barock zu sprechen“. Dieser Einsicht liegt bereits Jakob Burckhardts Schilderung zu Grunde, die sich überwiegend auf römische Beispiele beruft, aber durch Seitenblicke auf den weiteren Umkreis wieder unbestimmter wird. Schon hier ist die entscheidende Bemerkung über Venedig. So konnte das historische wie das ästhetische Verständnis nur gewinnen, wenn die Überzeugung: „aus der Hochrenaissance in Rom führt der Weg unmittelbar in den Barock hinein“ einmal entschieden durchgeführt wurde. Die methodische Konsequenz ist heilsamer zur Förderung echt wissenschaftlicher Erkenntnis, auch wenn sie nachträglich modifiziert werden müsste, als unsicheres Schwanken ohne klaren Begriff von der Hauptsache.

Doch konnte es leider nicht ohne nachteilige Folgen bleiben, wenn die andre Seite, die weitere Durchführung des Stiles zu kurz kam. Schon Burckhardt bemerkt, dass die geschichtliche Darstellung bei Bernini unbedingt einen neuen Abschnitt anfangen müsste. Und Wölfflin selbst gesteht, dass man Mühe habe, die durchgehenden Züge zu erkennen und festzuhalten, Anfang und Ende sähen sich wenig gleich. Seine Betrachtung bricht denn auch ab, wo die Bewährung des ursprünglichen Charakters stattfinden sollte; aber dieser Verzicht hat keineswegs vor dem Fehler behütet, einzelne Symptome der spätern Entwicklung schon in die Grundlage aufzunehmen. So ist das Wichtige, das Wölfflin bietet, nicht allein freiwillig ein Bruchstück geblieben, sondern auch als Erkenntnis des Wesens nicht allseitig ausgereift und an den historischen Erscheinungen erprobt, wie dies nur im Verfolg des ganzen Zusammenhanges erreicht werden konnte.

Auch ihm fehlt ausserdem eine bündige Definition des Malerischen, und damit auch der übrigen Künste, so dass er meines Erachtens Architektur und Plastik gradezu einer Verwechslung aussetzt.¹⁾ Diese Unbestimmtheit wirkt aber um so empfindlicher, als der geschichtliche Prozess, der begriffen werden soll, nicht auf die Baukunst allein beschränkt bleibt, sondern vielmehr eine „allgemeine Formwandlung bedeutet, die alle Künste durchzieht,“ — wie er selber weiss —, jedenfalls zwischen Architektur, Plastik und

1) Vgl. Heft I dieser Beiträge, S. 16 ff.

Malerei gleichmäÙig an allen kritischen Punkten zum Austrag kommen muss.

Wölfflin gelangt denn auch zu der Ansicht, dass der Begriff des Malerischen in seiner Allgemeinheit nicht fähig sei, den Barock zu fassen, wie man es bisher versucht hat. Leider gerät er dann selbst auf den erkannten Abweg zurück, und die ganze Analyse des „malerischen Stiles“ in der Malerei, die er voranschickt, scheint nur der folgenden Charakteristik des Baustiles zuliebe vorweggenommen, wirkt aber ebendeshalb auf unerfahrene Leser (wie ich an Schülern und Freunden erlebt) faszinierend, so dass sie dem *Circulus vitiosus* unvermerkt erliegen. Und grade in diesen Abschnitten (S. 52f. 71 ff.) stecken auch die zeitlichen Anticipationen, werden Symptome des Späteren nicht ohne Eingeständnis des Verfassers selbst mit der Wesensbestimmung des Barock verquickt. Und die zusammenfassende Erklärung lautet: „der interessante Prozess, der in Italien beobachtet werden kann, ist der Übergang vom Strengen zum Freien und Malerischen, vom Geformten zum Formlosen.“

Demzufolge hätten wir nach dem allgemeinen Urteil im Barock einen ganzen Stil, in dem „das Malerische in der Architektur“ ausgiebig genug zur Erscheinung gekommen, also ein lehrreiches Beispiel für unsere kritische Auseinandersetzung, die einer ruhigen historischen Würdigung der Jahrhunderte zwischen der höchsten Blüte der Hochrenaissance und dem Beginn der Neuzeit, ja bis zum heutigen

Ringen nach Objektivität, jedenfalls vorangehen muss. Unser Beitrag zur Frage nach dem Malerischen, mit seinem Versuch, den Grundbegriff wenigstens für die Malerei als solche zunächst festzustellen und seine Entwicklung durch maßgebende Perioden der Geschichte zu verfolgen, hat uns hoffentlich auch hier schon den Weg bereitet. Unser Standpunkt hat sich der Frage nach dem Wesen des Barock gegenüber schon verschoben, und zwar besonders in zwei Beziehungen:

Erstens haben wir die Berechtigung des Malerischen in der Baukunst selber nachzuweisen versucht, sind also vor dem engherzigen Vorurteil bewahrt, als ob malerische Absichten an und für sich den Ruin der Architektur als Kunst bedeuten müssten oder mit aller strengen Architektur in Widerspruch gerieten.

Zweitens haben wir im Fortschritt der Frührenaissance und Hochrenaissance selbst bereits Anwendungen malerischer Tendenz zu erkennen geglaubt, können also von vornherein Wölfflins Ergebnis beipflichten, dass der Begriff des Malerischen in seiner Allgemeinheit nicht fähig sei, den Barock zu fassen; der „malerische Charakter“ könnte kein hinreichend unterscheidendes Merkmal dieses Neuen gegenüber der Renaissance ergeben, wie man bis dahin meint.

Damit ist aber drittens ein engerer Zusammenhang zwischen dem Barock und dem grossen kunstgeschichtlichen Prozess anerkannt, den wir „Renaissance“ nennen. Der Barock ist eine Abwandlung

der Renaissance; es fragt sich, wie weit er etwa eine Auflösung, oder gar, wie Andre sich ausdrücken, eine Entartung ihres Wesens bedeute. Ich will mit dem Wort „Abwandlung“ jeden moralischen Beigeschmack vermeiden, den „Entartung eines Charakters“ so leicht bekommt, wenn es sich tatsächlich auch mehr um Entstehung einer Abart in naturwissenschaftlichem Sinne handeln könnte, bei dem ethische Reflexionen vorerst nicht zu Worte kommen sollen. Eben deshalb, weil wir beim Barock noch immer den breiteren Strom der Renaissance weiterfluten sehen, mag sein Lauf auch müder, sein Bett seichter werden, eben deshalb erstreckt sich unsre Betrachtung weiter auch auf das Rokoko.¹⁾ Auch ihm stellen wir die Frage, wie steht es mit dem Malerischen in der Architektur?

Erst die Erweiterung der Hauptfrage: welchen Anteil hat die Malerei als eigene Großmacht an der Stilbildung dieser Perioden überhaupt? — vermag zur ersehnten Einhelligkeit in der Beurteilung der historischen Tatsachen und zur fruchtbaren Verwertung aesthetischer Erkenntnis hindurchzuführen.

Ich möchte an dieser Stelle ausdrücklich den Leistungen der Vorgänger die Anerkennung zollen,

1) Die Schrift von Paul Schumann, Barock und Rococo, Leipzig 1885, trägt diesen Haupttitel mit Unrecht; sie enthält im Wesentlichen nur „Studien zur Baugeschichte des 18. Jahrhunderts mit besonderem Bezug auf Dresden“, wie der Untertitel lautet, und sucht in einer Einleitung dem Rokoko an der Hand der Theoretiker jener Zeit beizukommen, — ein Versuch, über den ich an seiner Stelle meine Ansicht aussprechen muss.

die jeder an seinem Teil verdient hat und bei dem Stand der Forschung erwarten darf; denn ohne ihre Vorarbeit würde es mir nicht möglich sein, meine Gesichtspunkte auch nur soweit durchzuführen, wie ich es im Folgenden versucht habe. Für grosse Kapitel freilich fehlt die Beschreibung, Veröffentlichung, Beobachtung nach durchgehenden Gesichtspunkten fast vollständig, weil man sich gewöhnt hat, die innere Raumbildung als solche über den Einzelformen zu vergessen, statt immer von ihr als Hauptsache auszugehen. Dagegen habe ich mir zur Pflicht gemacht, überall, wo ich die Feststellung des Sachverhaltes bereits vorfand, sie möglichst ebenso herüberzunehmen, um so die objektive Zuverlässigkeit meiner oft sehr abweichenden Erklärung zu sichern. So wenigstens wird eine Verständigung über die Tatsachen, die wir ins Auge fassen, am schnellsten erreichbar sein, und die Differenz der Ansichten, die ich gewärtigen muss, sich nur auf die Auslegung oder Verwertung des Materials beziehen können. Diese Geduldsprobe für mich schien vielleicht überflüssig, wenn meine Schrift sich allein an Fachgenossen wendete, die sich mit diesen Perioden der Kunst eingehend beschäftigt haben, so dass sie keiner Schilderung bedürfen; sie wurde notwendig für jeden weiteren Leserkreis, dem am liebsten die wenigen entscheidenden Beispiele, die ich auswähle, nicht allein in Worten, sondern auch in Abbildungen vorgeführt werden sollten.